



## 啄木短歌の研究

著者	河野 有時
学位授与機関	Tohoku University
学位授与番号	11301乙第9342号
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10097/00121903">http://hdl.handle.net/10097/00121903</a>

# 啄木短歌の研究

河野  
有時

## 【目次】

凡例

はじめに 研究の目的と方法

## 第一部 『一握の砂』への道

第一章 「曠野」の啄木——啄木短歌と散文詩——

第二章 明治四十一年秋の紀念——『一握の砂』「秋風のこころよさに」と「虚白集」——

第三章 Henabutte yatta——石川啄木のへなぶり歌——

## 第二部 『一握の砂』の詩的時空

第一章 ウサギとアヒルと『一握の砂』

第二章 石川啄木と非凡なる成功家

第三章 啄木「おもひ出づる日」の歌

第四章 啄木の耳

第五章 忘れがたき独歩

第六章 亡児追悼——『一握の砂』の終幕——

## 第三部 啄木短歌の言葉と表現

第一章 「ふと」した啄木——『一握の砂』四九八番歌をめぐって——

第二章 手を見るまえに

第三章 さばかりの事——『一握の砂』三一番歌をめぐって——

第四章 『池塘集』考——口語短歌の困惑——

第五章 はだかの動詞たち——啄木短歌における動詞の終止形止めの歌について——

第六章 鶴嘴を打つ群を見てゐる——短歌表現におけるテイル形に関する一考察——

おわりに 研究のまとめと今後の展望

## 【要 旨】

本論は、はじめに「研究の目的と方法」に、短歌における「読む」と「詠む」ことの関連性を述べ、歌を発語する「私」が歌を理解する枠組みを設定する機能を有しているということを示した上で、全体を、

第一部 『一握の砂』への道

第二部 『一握の砂』の詩的時空

第三部 啄木短歌の言葉と表現

の三部に分ち、石川啄木の短歌について論じた。以下に、各章の考察の概要を論述内容に則して示す。

### 第一部 『一握の砂』への道

石をもて追われるように洪民をあとにした啄木は、明治四十年五月五日に函館に渡り、札幌、小樽、釧路と北海道を彷徨したが、翌四十一年四月二十四日に単身海路上京した。四月二十五日の日誌には「飄泊の一年間、モ一度東京に行つて、自分の文学的運命を極度まで試験せねばならぬといふのが其最後の結論であつた」とある。小説を書くことで、文名を馳せようとしたのだ。しかし、それはかなわなかつた。かなわなかつたから、その間に啄木は歌を詠んだ。のちに「弓町より」に、小説が書けず夫婦げんかに敗れた夫が理由もなく子供にあたるような「快樂」を「勝手気儘に短歌といふ一つの詩形を虐使する事に発見した」とされたのはこのころのことである。看過できないのは、啄木が歌を詠んで気を紛らしたと言っているのではなく、「短歌といふ一つの詩形を虐使する事」として、「詩」の「形」を問題にしている点であろう。つまり、歌を詠むことで「短歌といふ一つの詩形」の特質や意義が問い直されたのである。「第一部 『一握の砂』への道」では、そのことに留意して、上京後に『明星』『スバル』に発表された、「石破集」（明治四十一年七月）、「虚白集」（明治四十一年十月）、「莫復問」（明治四十二年五月）を辿りながら、啄木と歌との関係性を視座として考察を進めた。

第一章「『曠野』の啄木——啄木短歌と散文詩——」は、ともに明治四十一年七月号の『明星』（申歳第七号）に發表さ

れた「曠野」「白い鳥、血の海」「火星の芝居」「二人連」「祖父」の五篇の散文詩と、巻頭を飾った「石破集」百十四首との関連を論じるものである。啄木が散文詩を作ったのはこのときだけであるが、それは、自然主義の影響下に口語自由詩へと向かいつつある詩壇の状況と、小説の創作を第一と考えていた啄木個人の事情が重なっていたためであろう。初めて散文詩を創作する啄木にとって手本となったのはツルゲーネフの散文詩であり、上田敏が翻訳した『みをつくし』に収められたいくつかの散文詩は、啄木の散文詩に直接的にかかわるものと考えられる。特にツルゲーネフの「犬」と啄木の「曠野」との相似と相違は偶然とは見做しがたい。ツルゲーネフの「犬」と啄木の「曠野」を見比べると、啄木の散文詩は一方にありうべき調和的の一体化を見ながらも、それが不図したことから齟齬をきたし、乖離しながら展開し、暗澹として閉じられるという基本的な構図となっており、啄木はそういった散文詩の世界に独自の意義や固有性を追い求めることはせず、それを短歌に切り分けていったのだった。だが、そのことによって啄木は異なる二つの詩型が響きあう中で、歌とはどういう詩型かという問題を自覚し、「複雑なる近代的情緒の瞬間的刹那的の影を歌ふに最も適切なる一詩型」（明四一・七、小田島理平治宛書簡）というような歌の可能性を模索していくことができたのである。

**第二章「明治四十一年秋の紀念——『一握の砂』『秋風のころよさ』と『虚白集』——**」は、明治四十一年十月菊花号の『明星』（申歳第九号）に発表された「虚白集」と、それを母胎とした『一握の砂』の第三章「秋風のころよさに」を対象とした考察である。「虚白集」百二首には、日本や中国の古典作品の影響を受けた詠作が多く見られ、とりわけ漢詩の受容は色濃く、その世界の配色に大きな影響を与えている。これは、漢詩にしばしば用いられた「悲」や「愁」という語が、「虚白集」の世界の精神的構図の原質と響き合うものであったためである。ならば、「虚白集」という題やその意味も漢詩の世界に求められるであろう。前後の「石破集」が李賀の「李憑箏篋引」から、「莫復問」（『スバル』明治四十二年五月）が王維の「送別」からきているように、「虚白集」は杜甫の「歸」に由来すると考えられる。「歸」の一節「虚白高人靜。」がその出典であり、「虚白集」の題意は「他郷閑遲暮。不敢廢詩篇。」ということであろう。「不敢廢詩篇」という決意あつてこそ、啄木は『一握の砂』の第三章に対して、「『秋風のころよさに』は明治四十一年秋の紀

念なり」と自注までしたのであった。それは、歌に対して強い不満をもちながらも、生涯歌うことをやめなかった啄木の歌という詩型への愛情と執着を窺わせる。また、そのことに思いをいたしながら『一握の砂』の中を吹き抜ける秋風を追っていくと、第一章「我を愛する歌」や第五章の「手套を脱ぐ時」の「秋の風」の歌群には、「こころよさに」という昔日の秋風に対するものとして、現状の風向きが示されていると言いうことができる。

**第三章 「Henabutte yatta —— 石川啄木のへなぶつ歌」** は、へなぶつ歌の考察である。啄木は「ローマ字日記」の四月十一日に「例のごとく題を出して歌をつくる。みんなで十三人だ。選のすんだのは九時頃だったろう。予はこの頃真面目に歌などをつくる気になれないから、相変わらずへなぶつてやった。その二つ三つ。」として、九首の歌を書きつけている。そのうち、六首が「莫復問」（『スバル』明治四十二年五月）にもとられた。啄木が「へなぶつてやった」と言うのは、木股知史が明らかにしたように田能村秋臯を創始者とする読売新聞の「へなぶつ」欄を念頭に置いていることである。当時、へなぶつは大流行していたのだ。ただ、その流行のうちにへなぶつは少しずつ変質して短歌に近づいていた。ところが、短歌の方にも表現領域を押し広げようとしてへなぶつに近づくという事態が生じていたのである。啄木が「へなぶつてやった」と言い放ったのは、まさにそのような時期だった。歌とへなぶつが接近したとき、その違いを明らかにするための基準として、そこで用いられた鍵語が「真面目」だった。歌人たちには歌を歌たらしめるために真面目な態度が求められた。歌会での啄木はそれが不満だったのだ。ところが、啄木は自然主義が要請するような真面目なあり方に対しては、苦しんでいたのである。つまり、啄木におけるへなぶつは、歌と「へなぶつ」を区別し歌を歌たらしめるために求められた真面目さの拒絶と、自然主義が求める真面目たることの苦痛と煩悶の中で生じたおどけ歌への不可避的な傾斜とを、同時に矛盾的に吸い上げ、包み込んでいたのである。こうして啄木は、「へなぶつてや」る中で自然主義的視座から歌会やそこに集う人のあり方を批判し相対化し、現実根を下ろした発想、実感に基づいた作歌態度を求めながら、そこで自己の「生を全くさせんとする」ことができる可能態としての歌とのかかわりを探り当てようとしていた。ここに、啄木の『一握の砂』への真の始発点を認めることができる。

## 第二部 『一握の砂』の詩的時空

明治四十三年十二月に『一握の砂』が刊行された。この歌集は、「我を愛する歌」「煙」「秋風のころよさに」「忘れがたき人人」「手套を脱ぐ時」の五章で構成されており、各章は独自の世界を紡ぎ出しながら相互に関連している。「第二部」「一握の砂」の詩的時空」では、第三章で「我を愛する歌」を、第四章で「煙」、第五章では「忘れがたき人人」を、第六章に「手套を脱ぐ時」を考察の対象として、それらの章がどのように織りなされているかを論じた。しかし、その前にまず着目したのは『一握の砂』の包紙である。そこから『一握の砂』の世界をのぞき込んでみようというのが**第一章 ウサギとアヒルと『一握の砂』**である。『一握の砂』の包紙には出版社である東雲堂のマークが印刷されていた。明治十七年四月に名古屋本町で産声を上げた東雲堂は、明治二十三年に東京進出を果たす。東京で事業を拡大させていった東雲堂は自社のマークとして幾種類かを変えながら用いていたが、その間に東雲堂自体も文学書を中心に扱う書肆へと姿を変えようとしていた。『一握の砂』が刊行されたのはその移行期であり、『一握の砂』の包紙に描かれたマークも移行期に使用されたもので、長く用いられていないようだ。けれども、この包紙のマークは中身の『一握の砂』に似つかわしいものだった。そのマークは有名なだまし絵、ウサギとアヒルを模したもののように見える。主として参考書を扱ってきた東雲堂は、そこから文芸書肆になろうとしたのである。用意された問題に対する一つの正解を是とする参考書の世界から、尽きることのない問いかけと答えが相互に作用し続ける文学の地平へと歩みを進めたのだった。両義図形や多義図形などと称されるウサギとアヒルのマークは、一義的な対応関係から多義的な場への移行を象徴的に描き出しているように思われる。そして、それゆえにこの包紙は『一握の砂』のような歌集の性格と通じるものだったと言うことができるだろう。中身の『一握の砂』もすぐれた両義図形、多義図形だったからだ。歌われた、瞬時性の場と日常的な時間相や、あるいは、回想された過去と回想している現在、地方と都市でもかまわない。歌われた世界の見え方が交替したり、反転したりすることによって歌集の世界に広がりが齎されているからである。

**第二章「石川啄木と非凡なる成功家」**は、東京朝日新聞の社会部長で啄木の歌才をいちはやく見抜いた渋川玄耳が付した

『一握の砂』の序に関する考察である。洪川はその序文に「非凡なる人のごとくにふるまへる／後のさびしさは／何にかたぐへむ」の一首を引いて、「いや斯ういふ事は俺等の半生にしこたま有つた。此のさびしさを一生覚えずに過す人が、所謂当節の成功家ぢや」と書いている。洪川が思い描いた「俺等」に対する「所謂当節の成功家」とはどのような人物たちだったのだろうか。安田財閥の祖、安田善次郎は明治四十三年二月一日発行の『實業之日本』に「余が自作『明治成功録』に入したる卅四名士」を公表した。それによれば安田は『明治成功録』なる一帖を製し、帖中に載った三十四名の各家へ一冊ずつ贈呈し、永久の記念にしたらしい。これに対して批判も出たが、その批判は人選が杜撰だというもので、かえって当時の雑誌『實業之日本』や『實業之世界』、『實業界』における成功者を紹介する記事の盛り上がりを見せている。そして、それらは成功者が困苦欠乏に耐え奮闘した前歴とその際の精神のあり様が青年たちに向けて書かれたものだった。『一握の砂』はその広告文に「廣く讀者を中年の人々に求む」と書かれたが、洪川の序は、まさに功なり名を遂げた者でも、彼らにあこがれ成功を夢見る青年でもない、広告文に「求む」と言われた「中年の人々」の感懷を述べ、歌集の冒頭にこれから立ち現れる世界を垣間見せるものであった。

**第三章 「啄木『おもひ出づる日』の歌」**では、砂山十首とも呼ばれる『一握の砂』の冒頭十首の中の、「砂山の砂に腹這ひ／初恋の／いたみを遠くおもひ出づる日」を取り上げて、考察を加えた。「おもひ出づ」という語は、古く『万葉集』のころから用いられて、和歌の伝統の中でさまざまな詠み方がなされてきた。近代短歌においても、この語はよく用いられているが、『一握の砂』の六番歌「砂山の砂に」の一首は、「おもひ出づる日」という結句、「おもひ出づ」と「日」の繋がりによって固有の世界を描き出している。「おもひ出づる日」の歌は「おもひ出づ」という語が同時代に含み込もうとした瞬間的な場面や意識の現前性に端を発しつつも、「日」に着地すること、「おもひ出づる」追憶を包摂したある「日」の様相を映し出すとともに、一般に言われる体言止めの余情、余韻を伝統的な和歌の文脈に響かせるのではなく、容赦なく「日」と言いさすことによって非叙述性と完結性を齎し、それを架橋として失意の男の総体としての生の様態を開示する試みだったと言える。そのような一首の行き方は、啄木が「一利己主義者と友人との対話」や「歌のいろ／＼」に言う、「一秒」や



「刹那」とは違った時間のあり方のようにも思われる。しかし、一首が歌うその「日」は、「一秒」や「刹那」のいわば持続や延長として、「いのち」や「忙しい生活」を忘失した日常から抜け出した特別な一日という含意をもっているのである。

**第四章「啄木の耳」**では、『一握の砂』の第二章「煙 二」の冒頭の三首、「ふるさとの訛なつかし／停車場の人ごみの中に／それを聴きにゆく」「やまひある獣のごとき／わがころ／ふるさとのこと聞けばおとなし」「ふと思ふ／ふるさとりて日毎聴きし雀の鳴くを／三年聴かざり」において、「きく」という語が、「それを聴きにゆく」「聞けばおとなし」「日毎聴きし」（「三年聴かざり」）のように、「聴く」と「聞く」という異なる文字によって表されていることに着目して、そこから「煙 二」におさめられた回想詠の性格について考察を加えた。『一握の砂』では、「きく」という語は、十九首に二十二回使用されているが、「聴く」と「聞く」は明確に使い分けられている。「聞く」は噂や世辞など期せずして耳に入ってきたものに対してで、「聴く」は「ふるさとの訛」がそうであるように、耳に心地よいものに対してである。「煙 二」の回想歌群ではこの「聴く」と「聞く」が、綯い交ぜになって使用されており、それによって胸裡に抱え込んだ故郷に対する屈折が歌われている。それを章の冒頭で示したこの三首はこれから歌われる回想歌の性格を根底で規定していたと言い得るだろう。

**第五章「忘れがたき独歩」**では、『一握の砂』の第四章「忘れがたき人人」について、啄木の国木田独歩受容から、この章題が独歩の「忘れえぬ人々」に影響を受けたものであることを指摘して、「忘れがたき人人」と「忘れえぬ人々」の関係性を論じた。明治四十一年七月十七日の日誌に啄木は、「明治の文人で一番予に似た人は独歩だ！」と書き記している。そのとき啄木は『独歩集』の中から「牛肉と馬鈴薯」の名を出しているが、それは北海道経験という共通項があったためだけではないだろう。「牛肉と馬鈴薯」の演説体は「真面目」と「笑い」が交錯することで展開しているが、「真面目」ということに行き当たっていた啄木には、来歴の類縁性にもまして、独歩の作品は多くの問いかけをなしたに違いない。「忘れえぬ人々」もその一つである。独歩の「忘れえぬ人々」は、言うなれば過去を語る行為の物語であり、それは記憶と時間の物語である『一握の砂』「忘れがたき人人」と重なり合う。「忘れがたき人人」はその「一」が函館から釧路までを順次に歌

ったように、伝記的事実に寄り添っているようだが、その時間的構図が繰り返し築き直されることで、歌人の過去の例証としてではなく、「我を愛する歌」や「手套を脱ぐ時」の男の、語り直された流離の記憶として一つの物語をなしているのであった。

**第六章「亡児追悼——『一握の砂』の終幕——」**は、『一握の砂』の末尾八首で、生後わずか二十四日でこの世を去ったわが子への追悼挽歌を対象として、『一握の砂』の終幕のあり方を読み取ろうとするものである。『一握の砂』編集の最終段階になって増補されたこの亡児追悼挽歌は、巻末の配列や歌句に変化を齎せただけでなく、歌集の構成に影響し、全体像に作用するものであったと考えなければならない。そもそも、他の章末はどのようになっているのだろうか。第一章「我を愛する歌」の末尾を補助線としてみよう。「我を愛する歌」の末尾に配されたのは、「誰そ我に／ピストルにても撃てよかし／伊藤のごとく死にて見せなむ」「やとばかり／桂首相に手とられし夢みて覚めぬ／秋の夜の二時」の二首である。「誰そ我に」の歌に詠まれているのは伊藤博文で、ハルビン駅頭で狙撃暗殺されるというその死はセンセーショナルに報じられていた。島村抱月は明治四十二年十一月の『太陽』に「國寶的人物」を載せて、伊藤の死に「一種のエキサイトメントを感じた」と述べているが、そこで抱月は「國木田獨歩に『號外』といふ小説のあつたことを想ひ出す」とも書いている。独歩の「號外」には日露戦争終結後、戦時下の高揚が得られないことを嘆ずる加藤男爵が描かれているが、伊藤の死から時を経てそれに向き合った啄木もそのように当時の胸の高鳴りを思い返していただろう。そういった時の移ろいへの自覚は、第五章の基底にも染み入っているように思われる。最後に歌われる、わが子の誕生とその死は、身のうちに堆積されてきた月日の自覚を印象づける。流れ去ってしまうのではなく、折り重なっていく時間の層が『一握の砂』の詩的世界を支えていたのである。

### 第三部 啄木短歌の言葉と表現

この「第三部 啄木短歌の言葉と表現」では、啄木短歌の修辭性を、倍率を上げて一首の中の言葉と表現のうちに考察していくことを目指している。全六章は前半部と後半部に分かれている。前半部の三章は一首の中の細かな言葉の用いられた

方に着目して、それが一首の世界をどのように切り開いているかを考察するものである。論の対象は第一章が四九八番歌、第二章が一〇一番歌、第三章が三一番歌となっている。後半の三章は、言文一致運動が展開されていくなかで短歌の近代化がどのように進められたのかを、歌末表現に着目して論じている。第四章、第五章、第六章では、助動詞の「た」、動詞の終止形での終止、テイル形での終止について考察をおこなっている。

**第一章「ふと」した啄木——『二握の砂』四九八番歌をめぐって——**では、「ふと見れば／とある林の駐車場の時計とまれり／雨の夜の汽車」を対象に、一首の中の副詞「ふと」に着目し、その機能を明らかにしながら、この歌について考察を加えた。「ふと」という語は、それによって開かれた瞬時性の場に発見的事態との遭遇と無自覚の自覚という正反対のベクトルを同時に成立させる。四九八番歌でも、動きを止めた時計を発見した瞬間が描かれているが、「ふと」が開示する瞬時性の場に意識の空白部が同時に掬い取られ、予期せぬ発見という事態を露出させているだろう。一方でこの歌は、最後に「雨の夜の汽車」を映し出す。「と」音の連接によって、せり上がるように動きを止めた時計を提示しながら、「の」音を繰り返して全体像を示しているのだ。それによって、「ふと」したことが、この旅路と旅情の裡に揺曳し続けることになり、この一首を含む歌群は、追想と現在を包み込みながら、その相関性の織りなす文様として旅中の主体の生の様態を浮かび上がらせているのである。

**第二章「手を見るまえに」**では、『一握の砂』の一〇一番歌、よく知られる「はたらけど／はたらけど猶わが生活楽にならざり／ぢつと手を見る」を対象に、一首の中の副詞「猶」に着目し、その機能を明らかにしながら、この歌について考察を加えた。「なお」という語は、「やはり」や「まだ」とは異なり、変化が期待される事態を経たあとも変わることなく同じ状態が続いているということにアクセントを置いている。つまり、一首においては、はたらけば生活が楽になるであろうという期待に反して、変わらず続く楽ではない生活を前にして、はたらき方やその程度の問題よりも、はたらくことが「わが生活楽」に即応せぬ事態に対する懊悩が前面に押し出されているのだ。「猶」に過度の負荷を加えれば相応の賃金を得たとしても、あるいは、はたらくことの如何によらず生活は楽ではないということにさえなろう。はたらかざる手を休めた寸

時に勤労者が思うことは「わが生活」のあり様だった。一首では「生活」が「くらし」と読まれているが、一首においては「猶」の働きにより、「真の生活」とは何かという、貧しさのみに限定され得ない深みが齎されている。

**第三章「さばかりの事——『握の砂』三番歌をめぐる——」**では、「『さばかりの事に死ぬるや』／『さばかりの事に生くるや』／止せ止せ問答」を対象に、一首に用いられた鍵括弧に着目し、その機能を明らかにしながら、この歌について考察を加えた。短歌に鍵括弧（「『』」）を用いる手法は、明治四十年頃から目立つようになり、翌年十一月に『明星』が終刊するまで集中的に制作されている。だが、これは一過性の現象で、広く歌いつがれる技法にはならなかった。それは、鍵括弧を用いた対話形式の歌は、その対話形式という手法自体が歌に馴染まなかったからである。対話形式を取り込んだ歌は「私」に収束していく歌の原理に対する違和を孕んでいたのである。だから、このような歌を詠んだ歌人たちは歌の仕組みへの関心を不可避的に高めたに違いない。啄木の三番歌について言えば、一首の妙は「」を使用した直截的な表現によって、まず生の声を想起させておいて、階層の異なる地の文をもってそれに応じてみせた点にある。この結句は、「」に括られないことで、こう表白する「私」の像を紡ぎ出すように構成されている。一方で、「私」が生をめぐる究極的な問題に対して声を上げて切り結ぼうとしているわけではなく、対論の場に直接的に介入せず、この深刻な問いに対して距離を置いて押し黙るその姿を浮かび上がらせていると行うことができるだろう。

**第四章「『池塘集』考——口語短歌の困惑——」**は、最初の口語歌集である『池塘集』を対象として、歌と口語の問題を、助動詞の「た」に着目して論じたものである。短歌における口語の使用を評価する際に歌末表現は一つの指標となるだろう。『池塘集』では「かねつけた谷の磐梨なにゆるに若い樵夫をひとひ泣かした」のように「た」止めの歌を見ることができる。ただし、このような姿の歌は口語短歌の世界でさえ一般的にはならなかった。なぜなら、短歌は助動詞の「た」と相性が悪かったのだ。助動詞の「た」によって、透明化した語り手が誕生し、近代小説の叙法が成立したのであって、一人称の現在の発語たる短歌に「た」は向かなかったのである。だから、近代の短歌は、「た」を採用せず、「つ」「ぬ」「たり」「り」「き」「けり」という時の助動詞を残したまま文語による短歌文体を用いていく。だが、言文一致運動が展開されてゆく中

で、文語を基調としながらも、近代の短歌として歌末表現は更新されなければならなかった。その工夫の一つが動詞の終止形止めによる終止であり、それについて考察を加えたのが、**第五章「はだかの動詞たち——啄木短歌における動詞の終止形止めの歌について——」**で、たとえば、『一握の砂』の巻頭歌、「東海の小島の磯の白砂に／われ泣きぬれて／蟹とたはむる」のような結句を対象とした。そして、動詞の終止形止めは、その動きの概念のみを表すという性質において、発語する「我」「私」への手がかりを残すことなく、「我」「私」を透過させ、その動作の主体である「我」「私」の姿を前景化させるとともに、対となる有標形との関連性において意味が決まるという特性において、歌集の世界に広がりを与えていくような機能していることを明らかにした。この動詞の終止形止めに加えて、近現代短歌の歌末表現には、大正期の口語短歌のモニュメント的性格をもつ『現代口語歌選』（大一一・一一、東雲堂）や社会現象にもなった『サラダ記念日』（一九八七・五、河出書房新社）などがそうであるように、テイル形も多く見られる。**第六章「鶴嘴を打つ群を見てゐる——短歌表現におけるテイル形に関する一考察——」**では、『一握の砂』の八七番歌「何やらむ／穏やかならぬ目付して／鶴嘴を打つ群を見てゐる」をそのきわめてはやい例と見て、そこから歌におけるテイル形の意味を論じた。テイル形は、時間幅を作り出し、発語者が共時的にその場に存在するように思わせる機能を有する。発語者がその場に在るように解せるというつくりは歌が存立する根拠を与えるものだった。一方で、テイル形は事態の終わりには無関心であり、そのために歌われた印象は揺曳し、その場面を超えて、時代的情感を感じさせる。このようなテイル形は、「つ」「ぬ」「たり」「り」「き」「けり」を残した文語による短歌文体が平生の言葉から次第に遠ざかっていくなかで、古くからのテンズに新しいアスペクト表現を持ち込んで、それを更新しようとした近代、そして現代短歌の工夫の一つと見做すことができる。

以上、本研究は、啄木短歌について、啄木が短歌という詩型の特質や意義を見定めていく過程を視野に入れながら、歌集『一握の砂』の詩的時空と啄木短歌の修辞性を、その言葉と表現に着目しながら明らかにしたものである。